

ARTÍCULO

# Arte y política en la Universidad de Antioquia: el caso de Julio Le Parc en la II Bienal de Coltejer de 1970

---

Federico Ardila-Garcés



EDICIÓN 10  
JULIO-DICIEMBRE DE 2019  
E-ISSN 2389-9794





# Arte y política en la Universidad de Antioquia: el caso de Julio Le Parc en la II Bienal de Coltejer de 1970\*

Federico Ardila-Garcés\*\*

**Resumen:** este artículo busca desentrañar las relaciones de la Bienal de Arte de Coltejer de 1970 con el contexto político de la Universidad de Antioquia, lugar en donde fue realizada. Se toma como objeto de estudio la presentación

---

\***Recibido:** 28 de febrero de 2019 / **Aprobado:** 12 de agosto de 2019 / **Modificado:** 26 de agosto de 2019. Este artículo es derivado de la tesis para obtener el título de Doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, titulada “Las tramas del modernismo: mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de Arte de Coltejer, 1968 – 1972”, cuya investigación contó con el apoyo de las becas para Doctorados Nacionales de Colciencias convocatoria 617 entre 2014 y 2018.

\*\*Doctor en Historia por la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia). Investigador independiente  <https://orcid.org/0000-0001-6882-0345>  [fardilag@unal.edu.co](mailto:fardilag@unal.edu.co)

*Cómo citar:* Ardila-Garcés, Federico. “Arte y política en la Universidad de Antioquia: el caso de Julio Le Parc en la II Bienal de Coltejer de 1970”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 10 (2019): 8-38.



en esa edición del artista argentino Julio Le Parc. Como se intenta demostrar, las Bienales de Coltejer promovieron desde su organización un concepto de las artes como manifestación cultural despolitizada y desligada de los conflictos sociales. Una concepción de las artes visuales que era, en muchos casos, contraria a la necesidad y la búsqueda de un arte políticamente comprometido y de denuncia que era promovido por el marxismo estudiantil, nucleado en varios movimientos de estudiantes activos en la universidad por esos años y que visitaron la Bienal, y por varios de los artistas participantes del certamen, como Julio Le Parc.

**Palabras clave:** historia del Arte; exhibición bienal; política; movimientos estudiantiles; modernismo; universidad.

### **Art and Politics at the Universidad de Antioquia: The Case of Julio Le Parc at the 2<sup>nd</sup> Coltejer Art Biennial in 1970**

**Abstract:** this article seeks to unravel the relations between the Coltejer Art Biennial of 1970 and the political context of the University of Antioquia where they were made, taking as an object of study the presentation of Argentine artist Julio Le Parc in that edition. As we will try to demonstrate, from their organization the Coltejer Biennials promoted a concept of the arts as a depoliticized cultural manifestation that was supposed to be detached and independent from any social conflicts. A conception of the visual arts that was, in many cases, contrary to the need for a politically committed art that was promoted by the Marxism movement, nucleated in several student groups that were active in the university during those years, and by many artists who visited the Biennial, such as Julio Le Parc.

**Keywords:** history of art; biennial exhibition; politics; student movements; modernism; university.

## Introducción

---

Este artículo tiene por objeto de estudio las relaciones entre arte y política presentes en la Bienal de Arte de Coltejer de 1970. Estas exhibiciones *bienales*<sup>1</sup> de arte —realizadas en 1968, 1970 y 1972— fueron patrocinadas y organizadas por la Compañía Local de Tejidos Coltejer y se crearon con la finalidad de mostrar, en el campo local, lo más reciente del arte moderno y contemporáneo nacional e internacional. Pinturas, esculturas, instalaciones y *performances* de diversos estilos y lenguajes como el de la pintura abstracta geométrica o expresionista, el arte *Pop*, la Nueva Figuración o el arte de Sistemas fueron presentadas por primera vez en la ciudad de Medellín en el marco de una exhibición internacional, realizada bajo la dirección general del gestor cultural y crítico de arte Leonel Estrada.

El objetivo es desentrañar las relaciones de esas instituciones de exhibición y promoción de la modernidad artística con el contexto político de la Universidad de Antioquia donde se realizaron las dos primeras ediciones —la primera en el pabellón de Física en 1968 y la segunda en el Museo Antropológico en 1970— antes de su mudanza al recién construido Edificio Coltejer, donde se realizó la muestra de 1972. No obstante, se abordará el caso particular de 1970, ya que pensamos que para esa edición la bienal se había constituido como un evento de relevancia en el campo del arte nacional e internacional, lo que hizo que se viera afectada de manera directa por los conflictos políticos internacionales y locales que influenciaron también a otras instituciones del mundo del arte por aquellos años pos Mayo del 68.

---

1. El modelo de exposición bienal, cuyos ejemplos más antiguos y reconocidos son los de Venecia (1895) y São Paulo (1951), consiste en una exposición de obras artísticas a gran escala, realizada cada dos años, que reúne piezas provenientes de diversos países y autores. Esas instituciones de exhibición fueron creadas con la finalidad de presentar y confrontar propuestas artísticas de diversas naciones del mundo y, de esa manera, propiciar la internacionalización de esos lenguajes, al tiempo que funcionan como centros de encuentro de personalidades del mundo del arte. Durante el transcurso del siglo XX el modelo de exhibición bienal se expandió por el globo en ciudades como París, Tokio, Quito, Córdoba (Argentina), La Habana, Alejandría, entre muchas otras.





La hipótesis es que desde la organización y dirección de estos eventos se intentó promover un concepto de las artes como manifestación cultural despolitizada y desligada de cualquier conflicto social. Una concepción de las artes que tenía como objetivo apaciguar la influencia de un arte políticamente comprometido promovido por otros gestores culturales y artistas cercanos a los movimientos políticos y culturales de la izquierda marxista. Así, la bienal como institución cultural permite comprobar que la ausencia de un programa político definido y explícito a la hora de fundarse como institución es en sí mismo una postura política ya que permite que se privilegie la distribución y visualización de determinadas manifestaciones en detrimento de otras.

Según pensamos, el análisis de la relación entre arte y política en este caso particular permitirá comprobar las maneras en las que los conflictos políticos y económicos permearon, y a su vez fueron nutridos, por el sector de la cultura y las artes, ya fuese por el interés de ciertos gestores en promover una lucha comprometida y explícita con determinada causa política o por el interés de otros en alejarse de dicho conflicto o incluso de negarlo.

Para comprobar esta hipótesis, será de especial interés en la primera parte de nuestro estudio un análisis del contexto local en el que se llevó a cabo la edición de 1970 —la Universidad de Antioquia—, y el contexto internacional de las exhibiciones de arte moderno y contemporáneo, como la edición XXXIV de la Bienal de Venecia; que se vieron por esos años insertos en controversias políticas que llevaron a poner en crisis este tipo de certámenes en el campo del arte. Debido a este contexto y al interés de los organizadores del evento en Medellín por tomar distancia de esa crisis, la Bienal de Coltejer intentó promover una modernidad artística basada en una autonomía frente a las coyunturas sociales del momento.

No obstante, como se intentará demostrar en la segunda parte de este estudio, esa concepción de las artes visuales iba en contravía de la necesidad y la búsqueda de un arte políticamente comprometido y de denuncia que fue promovido por el marxismo estudiantil y por varios de los artistas participantes del certamen, como Julio Le Parc.



Le Parc había participado de 1960 a 1968 en el Grupo de Investigación de Arte Visual (Groupe de Recherche d'Art Visuel) en la ciudad de París, donde se llevaron a cabo investigaciones plásticas sobre los efectos de la luz, el color y el espacio que fueron fundamentales para la creación y consolidación del arte óptico y cinético. No obstante, también durante esos años, Le Parc y otros integrantes de ese grupo hicieron uso de espacios de consagración del arte como la Bienal de París como lugares para la confrontación de ideas tanto estéticas como políticas<sup>2</sup>. En las revueltas del Mayo francés este artista tuvo una importante participación en las actividades del taller popular de afiches que conllevó incluso a su expulsión por unos meses de Francia. Desde entonces Le Parc, quien había ganado el primer premio de la Bienal de Venecia de 1966 y tenía una importante reputación internacional, llevó a cabo una comprometida actividad de resistencia ante el imperialismo norteamericano y la sacralización de los productos culturales en eventos como la Documenta IV de 1968, la X Bienal de São Paulo de 1969 o posteriormente en el Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana de la Casa de las Américas en La Habana en 1972, entre otros<sup>3</sup>. De esa manera, Le Parc logró consolidarse como uno de los artistas comprometidos políticamente más preminentes del campo del arte internacional<sup>4</sup>.

Recuperamos acá el caso de Julio Le Parc en la Bienal de Coltejer de 1970 no sólo por ser uno de los artistas más famosos participantes de esa edición, sino porque como se intentará demostrar, su participación en este evento comprueba el interés de los organizadores del certamen por mantenerse al margen de los conflictos o las denuncias políticas que pudiesen generar los artistas o sus obras y, de esa manera, su interés en promover un tipo específico de modernidad artística que negaba cualquier incidencia o compromiso político en los conflictos sociales contemporáneos.

2. Cristina Rossi, "Julio Le Parc y el lugar de la resistencia", *International Center for the Arts of the Americas. Documents Project. Working Papers*, no. 2 (2008): 43.

3. Rossi, "Julio Le Parc y el lugar de la resistencia", 43-49.

4. Sobre la participación de Le Parc en la Bienal de Venecia de 1966 ver Isabel Plante, "La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético", en *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI*, Isabel Plante y Cristina Rossi (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010), 18-70.



## La Bienal de Coltejer en la Universidad de Antioquia: posiciones políticas frente al contexto nacional e internacional

Los sesentas fueron años de transformaciones radicales tanto para la estructura académica como para la vida dentro de las universidades en el país y en el mundo. En Colombia, las universidades públicas atravesaron por esos años procesos de modernización, masificación y, en algunos casos, de politización que situaron a esas instituciones en el centro de problemas sociales altamente complejos.

La política de repartición bipartidista del control del Estado, llevada a cabo durante el Frente Nacional, conllevó a que las universidades públicas fueran concebidas como parte del “botín burocrático” monopólico en ese juego bipartidista, lo que significó —al igual que en la vida política nacional— la expulsión de otras formas de Gobierno, diferentes a las de los partidos Liberal y Conservador, del manejo institucional de las universidades<sup>5</sup>.

Así mismo, durante la década del sesenta las universidades del país fueron testigo de una particular incidencia de ciertos sectores de la vida económica y política internacional, particularmente norteamericanos, en su gobierno y su concepción como centros de formación. Esa incidencia, que tomó la forma de proyectos de reestructuración en el marco de la Alianza para el Progreso<sup>6</sup>, fue vista por muchos sectores del estudiantado como una manifestación de colonialismo e imperialismo que ponía en riesgo los

5. Álvaro Tirado-Mejía, *Los años sesenta. Una revolución cultural* (Bogotá: Debate, 2014), 334.

6. La Alianza para el Progreso fue como se le denominó al proyecto de ayuda económica, política y social para América Latina presentado por el presidente John F. Kennedy de los Estados Unidos. El objetivo principal de la Alianza para el Progreso era el de mejorar el nivel de vida de la población del continente, al tiempo que servía como mecanismo para contrarrestar la influencia del comunismo en la región luego de la Revolución cubana. El proyecto fue anunciado el 13 de marzo de 1961 y tendría una duración de diez años, en los que se pensaban desarrollar estrategias con miras a aumentar la renta per cápita en un 2.5 por ciento anualmente. Walter Krause, “La Alianza Para el Progreso”, *Journal of Inter-American Studies* 5, no. 1 (1963): 67-81.



derechos de los docentes y de los estudiantes y hacía tambalear la finalidad misma de la educación superior<sup>7</sup>. La Universidad de Antioquia, junto a las del Valle y la Nacional con sede en Bogotá fueron las tres universidades públicas que recibieron mayor apoyo por parte de fundaciones norteamericanas y sintieron de forma más directa la influencia de las ideas expresadas en los planes de la Alianza para el Progreso<sup>8</sup>.

Para el caso de la Universidad de Antioquia fue especialmente importante la presencia y la asesoría de las misiones de la Fundación Ford, las asesorías de la Fundación Kellogg, de la Fundación Rockefeller y la Misión Médica Unitaria<sup>9</sup>. Esas misiones se propusieron como objetivo la reestructuración administrativa y académica del claustro, que en el caso de la Universidad de Antioquia significó incluso la creación de un nuevo campus universitario, conocido como la Ciudad Universitaria.

---

7. Algunos de los proyectos con los que se intentó generar esa reestructuración de la universidad pública en Colombia fueron el denominado “Plan Básico”, inspirado por Rudolph P. Atcon y suscrito en Colombia por la Asociación Colombiana de Universidades, el Fondo Universitario Nacional y la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional en 1966; la “Reforma Patiño”, impulsada por Félix Patiño en la Universidad Nacional de Colombia; la reforma que propuso el doctor Ignacio Vélez Escobar en la Universidad de Antioquia; y la participación de brigadas de voluntarios norteamericanos en proyectos educativos con los llamados Cuerpos de Paz. Sobre este tema ver José Félix Patiño, “Universidad Nacional de Colombia, hacia una universidad del desarrollo”, Informe del Rector al Consejo Superior Universitario”, en *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, A.A.V.V. (Bogotá: El Tigre de Papel, 1971), 22, 24 y 38; María-Teresa Uribe de Hincapié, “El pacto universitario y el ideal de modernización”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, coord. María-Teresa Uribe de Hincapié (Medellín: Universidad de Antioquia, 1998), 476; Rudolph P. Atcon, “La universidad latinoamericana. Clave para un enfoque conjunto del desarrollo coordinado social, económico y educativo en la América Latina”, *ECO. Revista de la cultura de Occidente*, nos. 37-39 (1963): 90 y 92. Sobre un análisis del informe Atcon ver Jaime Jaramillo-Urbe, “Observaciones al informe Atcon sobre las universidades latinoamericanas”, *ECO. Revista de la cultura de Occidente*, nos. 37/39 (1963): 172-186.

8. María-Teresa Uribe de Hincapié, “El pacto universitario: autonomía partidista, modernización científica y diversificación académica”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, coord. María-Teresa Uribe de Hincapié (Medellín: Universidad de Antioquia, 1998), 473.

9. José-Olimpo Suárez, “Las misiones norteamericanas y el Plan Atcon”, en *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, coord. María-Teresa Uribe de Hincapié (Medellín: Universidad de Antioquia, 1998), 482-486.





Las iniciativas y programas de las agencias o fundaciones norteamericanas y las reformas llevadas a cabo desde los Gobiernos locales en el marco del Frente Nacional fueron un importante motor en la formación de los movimientos estudiantiles y de agrupaciones políticas cuyo objetivo fue, primordialmente, la creación de nuevos espacios de participación y de gobierno. A modo general, las agrupaciones de activismo político estudiantiles tuvieron como objetivo la transformación del sistema económico y político capitalista por el socialista. Basados en las premisas del marxismo, los movimientos de estudiantes fomentaron una crítica a la institución universitaria como forma de dominación de la burguesía, en cuanto espacio privilegiado para la calificación de la fuerza de trabajo y, en esa línea, se propusieron la sustitución del sistema económico y político vigente mediante el activismo dentro de los espacios de la universidad.

En la Universidad de Antioquia esos movimientos se nuclearon en organizaciones como Juventud Comunista (JUCO), el Movimiento Revolucionario Liberal o la Juventud Patriótica (JUPA), entre otras. Según María Teresa Uribe, el objetivo de las organizaciones estudiantiles en la Universidad de Antioquia por esos años fue lograr una autonomía, entendida como la no interferencia de sectores externos tanto extranjeros como nacionales, que permitiera la conformación de un gobierno interno e independiente en la universidad<sup>10</sup>.

Aunque en Colombia los movimientos políticos de estudiantes tuvieron un carácter minoritario –si se tiene en cuenta el grueso del cuerpo estudiantil– estos provocaron una enorme influencia en la vida académica, intelectual y social del país, que continua hasta nuestros días. Esto, en parte, debido a las múltiples y diversas formas de expresión a las que las organizaciones estudiantiles recurrieron para manifestar sus ideas y convocar cambios, que iban desde mítines y manifestaciones callejeras, hasta huelgas, paros, conflictos de orden público y, también, expresiones culturales como obras teatrales y artísticas.

---

10. Uribe de Hincapié, “El pacto universitario”, 573.



En ese contexto de profundas transformaciones sociales y políticas fueron presentadas las dos primeras ediciones de las Bienales de Arte de Coltejer (1968-1970) en los espacios del recién inaugurado campus de la Universidad de Antioquia.

Según el coordinador general de la I y II Bienal de Coltejer, Samuel Vázquez, la selección de los espacios para las primeras dos exhibiciones –ambos en la ciudad universitaria de la Universidad de Antioquia– fue lograda gracias a un trabajo conjunto entre los organizadores de la bienal e Ignacio Vélez Escobar<sup>11</sup>. Escobar había sido Gobernador de Antioquia y, posteriormente, rector de la Universidad de Antioquia. Fue él quien facilitó la gestión para que Coltejer pudiera usar y adecuar las instalaciones para la muestra, lo que en algunos casos implicó la terminación de las estructuras que aún se encontraba en obra negra<sup>12</sup>.

Para el caso de las dos primeras Bienales de Coltejer, los espacios de la ciudad universitaria, además de presentarse como una ubicación moderna, con grandes cantidades de espacio para la exhibición de obras, permitieron que gran parte del público asistente fuera miembro de la comunidad académica universitaria y, en un número considerable, los estudiantes jóvenes que asistían al claustro. Por ese motivo, se presentó como el lugar idóneo para alcanzar el objetivo de masificar y democratizar el arte moderno y posmoderno que se propusieron sus organizadores según lo expresaron en los catálogos del evento<sup>13</sup>.

---

11. Samuel Vázquez (artista independiente), entrevistado por Federico Ardila, 13 de junio de 2016.

12. Leonel Estrada, “Décima Bienal de Sao Paulo: lo que vimos”, 1969, en Archivo Leonel Estrada (ALE), Medellín-Colombia, Sección Bienales Coltejer, doc. mecanografiado, p. 2.

13. Para una revisión de los conceptos de *arte moderno* y arte posmoderno, o posmoderno, ver los textos de Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en *Modernidad y posmodernidad*, comp. Josep Picó (Madrid: Alianza, 1988), 141-164; *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002), 105-106.



No obstante, los conflictos internos dentro del campo académico que se presentaron desde 1968 hicieron que la Bienal se desarrollara en un espacio convulsionado y conflictivo. Un artículo de prensa publicado en 1970 presentaba un retrato del ambiente de la Universidad de Antioquia días antes de la inauguración de la segunda bienal, que sin duda alguna también es representativo de lo que ocurría dos años atrás:

El enjambre de edificios que forman la Universidad de Antioquia luce sosegado, declina el sol de abril. Es el silencio de muros vacíos, deshabitados. Los 8 mil estudiantes que se educan aquí, no están. Están en una manifestación de protesta. El único vestigio vivo del claustro lo testimonia la cartelera con consignas amotinadas al estilo Trapito. Un joven con ojos de rana vende afiches del Che. Algunas parejas verdean en el pasto de cara al crepúsculo. Silenciosos, con vago aire meditador. La juventud de hoy es trágica, responsable. Vive intensamente su destino. [...] Este es el edificio que estrenará el Museo Arqueológico de la universidad. Aquí se inaugura el primero de mayo, hasta el 15 de junio, la Segunda Bienal de Arte Coltejer.<sup>14</sup>

En este escenario se exhibieron las imágenes del arte *actual*, moderno y contemporáneo, que hicieron parte de las dos primeras Bienales de Coltejer. Como ha explicado Andreas Huyssen, para los promotores y defensores de esos estilos, la obra de arte moderno se piensa, entre otras cosas, como un objeto autónomo e independiente de otras esferas sociales, y diferenciada de la cultura de masas; como una obra autorreferencial en sus lenguajes y como producto de la expresión de una conciencia individual y no colectiva<sup>15</sup>. De esa manera, el hecho de que, en las Bienales de Coltejer se privilegiaron los lenguajes del arte moderno internacional en la selección de obras hizo que el arte políticamente comprometido, que tomaba parte del conflicto que se vivía en la universidad y en el ámbito social del país, fuera la excepción a la norma. De hecho, la elección de las obras ganadoras permitía constatar que se privilegió en las bienales una modernidad artística

14. Gonzalo Arango, "El mundo fabuloso de la Bienal", *El Tiempo*, 28 de abril de 1970, s/p.

15. Andreas Huyssen, *Después de la gran división*, 105-106.



que parecía estar al margen de cualquier coyuntura o controversia política, como lo demuestran los premios otorgados a las obras de arte óptico y cinético de la edición de 1970 del artista Luis Tomasello.

Pero no solamente la selección de obras daba cuenta de esa predilección por el arte autorreferencial y autónomo. Una comparación con el estado de otros eventos bienales internacionales a finales de los años sesenta sirve para comprobar la postura que tomaron los organizadores de la Bienal de Coltejer, en cabeza de su director Leonel Estrada, frente a los conflictos políticos y sociales por los que atravesaba por esos años la universidad donde se realizaron las exposiciones.

Los dos eventos bienales más relevantes del mundo del arte internacional, la Bienal de Venecia y la Bienal de São Paulo, estuvieron marcados por las controversias políticas y sociales generadas a partir del Mayo francés de 1968 en el que también los movimientos estudiantiles fueron protagonistas. Y es que en el contexto internacional, el conflicto ideológico de la Guerra Fría generó años antes de la creación de la Bienal de Coltejer (1968) la necesidad de encontrar vías de expresión en las artes y en la cultura de las ideas políticas que ambos bandos defendían y promovían —el soviético, que defendía los valores del socialismo, y el norteamericano que hacía lo propio con los del capitalismo—<sup>16</sup>. Esta incursión de la cultura en el conflicto generó una suerte de “guerra fría cultural”, en la que las artes jugaron un papel fundamental como medio de propaganda y educación para el adoctrinamiento de la población y para impulsar la balanza del apoyo político en las naciones latinoamericanas hacia alguno de los dos bandos.

Semanas antes de inaugurada la muestra XXXIV de la Bienal de Venecia, estudiantes miembros de la Academia de Bellas Artes de esa ciudad anunciaron

16. Sobre este tema en el contexto internacional existe una extensa literatura. Ver, por ejemplo: Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”, *Artforum* 15, no. 10 (1974): 39-41; Frances Stonor-Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural* (Madrid: Debate, 2001); Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990) y Andrea Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).



protestas durante la inauguración del evento. Esos estudiantes, junto con otros extranjeros y algunos artistas participantes, se agruparon en el “movimento di boicottaggio della Biennale” —movimiento de boicot a la Bienal— y generaron, entre otras manifestaciones, una toma de los espacios de la Academia de Artes. Según Aguilera Cerni, la bienal era sólo un evento circunstancial que presentó una plataforma de exhibición a los estudiantes cuyos motivos para llevar a cabo sus manifestaciones no tenían que ver, necesariamente, con aspectos artísticos que presentaba la muestra<sup>17</sup>. No obstante, la bienal representaba un circuito por excelencia de comercialización del arte propios del sistema capitalista manejado por una pequeña, pero influyente, clase burguesa y fue ese el foco de los ataques de los manifestantes.

Entre otras cuestiones, la crítica a la XXXIV Bienal se enmarcó en un cuestionamiento a la influencia de potencias económicas, como Estados Unidos y sus mercados del arte en la adjudicación de premios monetarios a los artistas participantes. En la misma línea del movimiento contra la Bienal de Venecia fue realizado el boicot a la X edición de la Bienal de São Paulo, al que terminaron adhiriéndose trescientos veintinueve artistas y críticos de arte<sup>18</sup>. Con motivo de los eventos ocurridos en las bienales de Venecia y São Paulo, Leonel Estrada tuvo la necesidad de generar un documento de siete puntos donde se declaraban los principios de la Bienal de Coltejer. En este se afirmaba que:

Con relación al movimiento que viene organizándose contra las Bienales Internacionales de Venecia y Sao Paulo, los organizadores de la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín Colombia quieren hacer las siguientes declaraciones: 1) La Bienal de Arte de Coltejer es una Bienal no oficial, creada y mantenida por la Empresa Colombiana de Textiles. 2) La Bienal no busca fines lucrativos. No cobra a los artistas

17. Chiara Di Stefano, “Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968” (tesis de pregrado, Università Degli Studi Roma Tre, 2006), 31.

18. Cristina Rabossi, “El boicot a la X Bienal de San Pablo: distintos tipos de cuestionamientos”, en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, comp. María-José Herrera (Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Herrera, 2011), 83-91.



comisiones de venta o exhibición. 3) La Bienal de Coltejer es una Bienal distinta, ágil y dinámica que invita a los artistas directamente y les paga todo el transporte de sus obras tanto de venida como de regreso. 4) La Bienal de Coltejer no discrimina [sic] a los artistas por países o por técnicas ni por tendencias. [...] 7) La II Bienal de Arte se desarrolla en los predios de la ciudad universitaria de la Universidad de Antioquia en Medellín Colombia no en un museo, no en galerías privadas. Estará dirigida primordialmente a la juventud. El pueblo y la gente circulará [sic] libremente por ella. Todos recibirán sus enseñanzas y con ello justificará su misma existencia. La II Bienal es un diálogo abierto entre diversas expresiones culturales.<sup>19</sup>

La necesidad de remarcar las diferencias entre esa y los otros dos eventos internacionales tenía como objetivo prevenir posibles manifestaciones contra la muestra de Medellín. El argumento de Estrada para marcar la diferencia se basaba en la autonomía que tenía la Bienal de Coltejer de otros entes estatales, gracias, por un lado, a la financiación de la empresa privada y, por otro, a la realización de la muestra por fuera de los circuitos oficiales del mundo del arte. En la misma línea, Estrada fue enfático en afirmar que esa autonomía permitía la circulación y participación más libre del público por los espacios de la exhibición y, por lo tanto, era una muestra más democrática que sus homólogas internacionales.

En ese sentido, la ubicación de las dos primeras bienales también contribuyó a marcar la diferencia con los eventos homólogos internacionales y ayudó a enfatizar el supuesto carácter democrático que se le imprimió a la muestra de Medellín. Según se expresó en la prensa internacional, uno de los motivos principales del desprestigio de las muestras internacionales era su desconexión con el medio social en el que se realizaban<sup>20</sup>. Las grandes exhibiciones internacionales se presentaban como eventos dirigidos a

19. Leonel Estrada, “La Bienal de Coltejer es distinta”, 1970, en ALE, Sección Bienales Coltejer, doc. mecanografiado.

20. María Luisa Torrens, “Así opinó el diario *El País*, de Montevideo, sobre la II bienal de Arte de Coltejer”, *El Diario*, 18 de junio de 1970, s/p.



un público especializado conformado por artistas, críticos y coleccionistas que ignoraba al resto de la comunidad como público objetivo. La ubicación de la Bienal de Coltejer en sus dos primeras ediciones y su conexión directa con la universidad pública más grande de la ciudad, permitía que llegase a un público joven, masivo y abierto, en su mayoría, a las novedades del arte contemporáneo.

En su viaje por Suramérica con motivo de la preparación para la II Bienal de Coltejer, Leonel Estrada tuvo la oportunidad de visitar la X Bienal de São Paulo en Brasil en 1969. Al respecto, escribió un artículo en el que plasmó sus impresiones sobre esa muestra, comenzada en 1951 gracias a la labor y el mecenazgo de Francisco Matarazzo Sobrinho y otros empresarios brasileiros. Estrada afirmó en esa reseña que:

Un recorrido por esa cantidad variadísima de pinturas, esculturas, grabados, etc. puede dar, de primer momento, la sensación de una crisis en el arte. Sin embargo, el balance sensato y tranquilo permite comprobar que esta gran exhibición no es sino una muestra fiel del mundo convulsionado y el testimonio de época que pone de presente la importancia de los valores del diálogo y de la comunicación.<sup>21</sup>

Para Estrada, esas obras que se expusieron en la X Bienal de São Paulo representaban una transformación tanto estética como social del mundo contemporáneo, que llamó una “segunda revolución industrial” y que estaba caracterizada por el “desarrollo tecnoelectrónico, un avance en las ciencias físico-nucleares y por el creciente dominio de los campos de la cibernética”<sup>22</sup>. Por tal motivo, argumentaba la creciente utilización, por parte de los artistas de la X Bienal, de medios electrónicos y tecnológicos como computadoras como un modo de renovación de los medios y lenguajes artísticos tradicionales. No obstante la declaración de principios

21. Leonel Estrada, “Décima Bienal de Sao Paulo: lo que vimos”, 1969, en ALE, Sección Bienales Coltejer, doc. mecanografiado, p. 2.

22. Leonel Estrada, “Solo artistas de gran categoría concurrirán a la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín”, 1970, en ALE, Sección Bienales Coltejer, doc. mecanografiado.



que se mencionan, los comentarios hechos por Estrada sobre las bienales internacionales se basaban más en consideraciones estéticas que políticas, motivo que comprueba una vez más la falta de compromiso político que expresaba como organizador de ese evento.

El boicot a la Bienal de São Paulo de 1969 llevó a que dos de los cinco artistas argentinos invitados se abstuvieran de participar. Si se tiene en cuenta que los artistas argentinos que visitaron la Bienal de Coltejer de 1970 fueron dieciséis, incluyendo a Julio Le Parc, podría afirmarse que las coyunturas políticas de los eventos anteriores no afectaron el desarrollo de la bienal de Medellín, al menos en la cantidad de artistas que aceptaron participar.

Otras personas vinculadas a la organización de la bienal fueron más explícitas en señalar la relación del evento de Coltejer con las bienales de Venecia y São Paulo. Darío Ruiz, por ejemplo, escribió un artículo donde afirmaba que los acontecimientos políticos del Mayo francés habían afectado el panorama del arte internacional, cuestionando el papel de las instituciones del arte en reafirmar los valores de la sociedad de consumo<sup>23</sup>. Según afirmó, esos hechos políticos conllevaron a que desapareciera una “visión demasiado comercial del arte [...], una visión demasiado mística del artista, poniendo de presente el hecho de que el creador es, como un hombre de su tiempo, alguien que detecta el proceso de la historia y cuya obra como lenguaje debe acusar esta responsabilidad moral ante lo que a su alrededor sucede”<sup>24</sup>. La misma opinión tuvo la prensa uruguaya que reseñó la Bienal de Coltejer afirmando que:

Los organizadores de la II Bienal de Medellín han querido excluir de este certamen los aspectos negativos que contribuyeron a quitarle real trascendencia a este suceso cultural típico del siglo XX, las Bienales, a saber: la incidencia de los intereses comerciales de las Galerías de Arte, la distribución equitativa de los premios [...] y tercero la eliminación de los envíos oficiales.<sup>25</sup>

23. “II Bienal de Arte de Coltejer”, Medellín, mayo de 1970, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, Medellín-Colombia.

24. Darío Ruiz, “El caso de Julio Le Parc”, *El Espectador*, 1970.

25. Torrens, “Así opinó el diario”, *El País*, s/p.





Para Darío Ruiz, y para la prensa uruguaya, la Bienal de Coltejer se había planteado sus derroteros teniendo en cuenta esas coyunturas internacionales y por ese motivo, según afirmaba, se pensó como un espacio de confrontación abierta a todas las tendencias del arte y ajeno a las lógicas del mercado del mundo de arte, al menos en teoría. En su opinión, la confrontación que permitía la bienal de Medellín al abrir un diálogo entre el público, los artistas y sus obras era suficiente para contrarrestar la crisis que habían generado los acontecimientos políticos del Mayo francés en instituciones de ese tipo. No obstante, las declaraciones de una parte importante del público asistente y las mismas propuestas de varios artistas, entre ellos Julio Le Parc, demostraron lo contrario, como se verá a continuación.

## Arte político en la II Bienal de Coltejer: el caso Le Parc

A pesar de la carencia de obras con mensajes que hacían referencia al contexto político nacional, algunas de las piezas presentadas por artistas extranjeros en la segunda edición de la bienal tocaban mensajes sobre determinados conflictos sociales por los que atravesaba el mundo en esos años. De ellas, la única que recibió reconocimiento por parte del jurado fue la presentada por el grupo Equipo Crónica de España, ganadora de la segunda mención, en cuyo caso había un contenido de denuncia política explícito sobre la guerra de Vietnam.

Ejemplo de otra obra que tomaba partido por la coyuntura política internacional fue la presentada por el artista Julio Le Parc. Se trataba, en ese caso, de una instalación, con la participación activa del espectador, que consistía en un ejercicio lúdico a modo de feria en el que los participantes debían derribar unas siluetas de personajes de la cultura popular y política como el Tío Sam, Mickey Mouse o Adolf Hitler. La obra estaba en consonancia con las ideas expresadas por el artista en referencia a la desmitificación de figuras o conceptos que regían el *estatus quo* político o estético en el contexto internacional. En el catálogo de la muestra,



Le Parc explicaba esa concepción del arte como herramienta para la crítica de las instituciones sociales, al tiempo que exhortaba al compromiso político en las artes, afirmando que:

En el momento, más que nunca, el problema artístico no puede ser considerado como una lucha interna de tendencias, sino sobre todo como una lucha tácita, casi declarada, entre aquellos que, de una manera consciente o no, sostienen el sistema, buscan conservarlo y prolongarlo, y aquellos que igualmente de una manera consciente o no, con su actividad y su posición quieren hacerlo estallar, buscando aperturas, cambios.<sup>26</sup>

Con esas ideas, que publicó en varios de sus textos, Le Parc buscaba generar transformaciones sociales mediante la desmitificación del arte para poner en evidencia las contradicciones del sistema artístico y económico capitalista. Por ese motivo, su propuesta se alejaba de la concepción tradicional de la obra de arte para presentar una actividad lúdica y recreativa cargada de humor satírico, que se alejaba de sus trabajos previos con el arte óptico y geométrico.

Además del contenido de la instalación, que proponía al espectador una actitud combativa frente a la colonización del imperialismo norteamericano, Le Parc tuvo la oportunidad de hacer conocer sus opiniones en los espacios de la bienal a la que asistió personalmente, mediante la repartición de panfletos donde exponía sus ideas políticas. Los organizadores de la Bienal tuvieron la intención de anunciar la visita de Le Parc en un boletín de prensa que se escribió exclusivamente sobre la participación de ese artista en la muestra y cuyo manuscrito se encuentra actualmente en el archivo personal de Leonel Estrada<sup>27</sup>. No obstante, según afirmó Samuel Vázquez, una vez Estrada y las directivas de Coltejer fueron conscientes de la participación política de Le Parc en el contexto francés y de los peligros que suponía la llegada a la bienal de un artista que años antes había sido expulsado de Francia por su actividad subversiva, decidieron cancelar su visita y el boletín de prensa nunca se imprimió en los

26. Julio Le Parc, "La desmitificación del arte", 1968, en ALE, s/d., manuscrito, p. 2.

27. Leonel Estrada, "El artista argentino Julio Le Parc en la II Bienal de Arte Coltejer", 1970, en ALE, Sección Bienales Coltejer, boletín de prensa - radio - tv.



medios<sup>28</sup>. Así mismo, los organizadores del evento le hicieron llegar un telegrama a Le Parc pidiéndole que se abstuviera de viajar a Medellín alegando carencias en el presupuesto para financiar el viaje de los artistas participantes. No obstante los esfuerzos de los organizadores, el telegrama fue enviado cuando Le Parc ya se encontraba de camino a Medellín y pudo visitar la bienal.

El panfleto repartido por Le Parc era una “encuesta para identificar sus enemigos”. En ella se encontraba un círculo con seis imágenes con dibujos de hombres que representaban en orden descendiente: el “imperialista”, el “capitalista”, el “militar”, el “intelectual neutral”, el “policía” y el “indiferente”. Posteriormente, la encuesta preguntaba si “¿este orden de importancia le parece exacto?” y “si no que orden le daría”, así como los datos del encuestado<sup>29</sup>. La actividad propuesta por el artista invitaba a los participantes a tomar partido activo de la lucha revolucionaria mediante una actitud crítica a las instituciones e individuos de detentaban el poder económico, intelectual y militar.

Las actividades llevadas a cabo por Le Parc en la *Bienal de Coltejer*, así como la obra presentada, no fueron muy bien recibidas por los críticos de arte presentes en el evento. Uno de los jurados de esa edición, Lawrence Alloway, afirmó al respecto de esa obra que:

[...] La iconografía del compromiso [presentada por Le Parc] parecía una débil colección de estereotipos, que ni correspondían a las realidades políticas colombianas ni eran adecuadas como manifestación de una revolución más extensa. El arte revolucionario de Le Parc era, de hecho, muy Mickey Mouse.<sup>30</sup>

28. Vázquez, entrevista. Leonel Estrada conoció el manuscrito de “La desmitificación del arte” ya que este se encuentra en su archivo personal y fue de ese texto del cual se sustrajo la presentación que acompaña la obra de Le Parc en el catálogo de la bienal del de 1970. En ese texto Le Parc hace explícitos su compromiso con una revolución cultural dentro del campo del arte que pueda devenir en transformaciones sociales y económicas que afecten la totalidad de la sociedad. Julio Le Parc, “La desmitificación del arte”, agosto de 1968, en ALE, s/d., manuscrito, s/p.

29. Julio Le Parc, “Encuesta del juego ‘identifique sus enemigos’”, 1970, en Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

30. Lawrence Alloway, “Colombia no tiene hoy pintores maduros de edad media”, *El Diario*, 24 de julio de 1970, 10.



La misma opinión fue expresada por Marta Traba, quién afirmó que la obra se trataba de un “juego de pelota mal hecho, sucio, sin gracias” y digno de “una feria de diversiones de algún pueblito perdido en el Far West”<sup>31</sup>. Por su parte, Darío Ruiz afirmó que “las categorías políticas propuestas eran demasiado simples, demasiado esquemáticas” por lo que la obra caía en un populismo que la volvía contra sí misma<sup>32</sup>. Además del ejemplo de Le Parc, las pocas excepciones de arte de denuncia política que se presentaron en la bienal de 1970 fueron realizadas por los artistas colombianos Lucy Tejada, quien expuso una obra donde se denunciaban las condiciones de pobreza y hambruna como producto de la industrialización; y Gonzalo Posada, que presentó una obra crítica hacia la ofensiva armada de los Estados Unidos en Vietnam. Asimismo, el artista español Josep Monjalés presentó una dura crítica a la burguesía y al arte que ella representaba, al que consideraba alienante y enajenado, y que se prestaba como herramienta para exaltar los valores de ese sector del capitalismo. Según afirmó en el catálogo a modo de justificación, su participación en la bienal tenía como objetivo el combate y la denuncia del arte burgués dentro de sus propios marcos de exhibición. Además de esas declaraciones, reproducidas en el catálogo de la muestra, Monjalés presentó una obra en la que representaba lo que al parecer era una escena de una tortura, acompañada de una estampilla de España en conmemoración del año internacional de los derechos humanos en 1968. Como vemos, las obras que expresaban un mensaje político directo fueron una excepción —cerca de cinco de trescientos veinticinco, según el catálogo de la muestra— y ninguna con un contenido explícito de los conflictos sociales colombianos por los que atravesaba el contexto de exhibición de la Bienal, es decir, la universidad pública. A pesar de esas excepciones, la mayoría de las obras de la Bienal de 1970 hacía parte de lenguajes cercanos a la abstracción geométrica, el arte óptico y el arte conceptual, que no representaban ningún tipo de declaración sobre el contexto político y social nacional o internacional, al menos de manera explícita.

---

31. Marta Traba, “La segunda Bienal”, *Magazine Dominical*, 24 de mayo de 1970, 10.

32. Darío Ruiz, “El caso de Julio Le Parc”, *El Espectador*, 1970, s/p.



De hecho, los organizadores de la muestra, con Estrada a la cabeza, enfatizaron en la independencia y la autonomía política que tenía el evento. Revisando las experiencias llevadas a cabo en Medellín con las bienales, Leonel Estrada expuso en el marco de la Bienal de Venecia de 1985 sus ideas sobre lo que debía y no debía ser una exposición artística internacional. Según su opinión, esos eventos no debían ser “objeto para uso político” y debían abstenerse de ser un “sitio vulnerable a los ataques y vandalismos de anarquistas”<sup>33</sup>. Según expuso, las bienales debían ser un medio para la difusión y el diálogo de ideas sobre el arte y la cultura, que se mantuviese al margen de otros problemas sociales o políticos.

Las declaraciones de los jurados daban cuenta también de esas actitudes de despolitización de las artes que se contraponían a las actitudes de varios de los artistas participantes como Le Parc o Monjalés. Vicente Aguilera Cerni lo afirmó con estas palabras en el catálogo de la muestra:

Esperar del arte transformaciones sociopolíticas, es pedir peras al olmo. Imaginar que el señalamiento de actitudes mentales racionales sea infiltrar neocolonialismos culturales europeos, es querer sacar vinagre prensando aceitunas. Suponer que las realidades históricas nacen al conjuro de simples buenos deseos o del remedo de otras imputaciones, resulta candoroso.<sup>34</sup>

No obstante, la opinión de Aguilera Cerni no era compartida por todos los jurados invitados. Giulio Carlo Argan, comprometido miembro del partido socialista italiano, tenía una idea diferente sobre el papel que jugaba el arte abstracto premiado en el contexto político. Según afirmó, la decisión de premiar obras del constructivismo abstracto se debía a que la actitud racionalista que caracterizaba esos lenguajes daba cuenta, según él, de un giro hacia el socialismo que contrarrestaba la influencia norteamericana en Latinoamérica.

33. Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, 1985, en ALE, s/d., 16.

34. “Il Bienal de Coltejer” (catálogo de la exposición, Medellín, sin fecha).



Es probable, como afirmó Samuel Vázquez, que Leonel Estrada y Uribe Echavarría desconocieran las filiaciones políticas de Argan al momentos de invitarlo a ser jurado de la muestra<sup>35</sup>. Lo cierto es que la invitación de Argan daba cuenta del papel jugado por un sector de la intelectualidad en la difusión de ideas que iban contra el *statu quo*. Así lo advirtió Fernando Landazábal, cuando afirmaba un año antes que la participación de críticos de arte afiliados a partidos comunistas como jueces de certámenes de pintura fue un importante mecanismo de control cultural y de expansión de las ideas subversivas<sup>36</sup>. Según Landazábal, estos agentes intentaron presentar nuevas expresiones de arte que hacían referencia a nuevas manifestaciones de la “persona humana y de la concepción del ser”, buscando con esto borrar el tradicionalismo y generando una ridiculización del pasado:

Se trata pues, de acabar con un sentido de las cosas, para apreciarlas diferentes; de relevar una ética popular por un nuevo sentido de la moral social e individual que le haga ver al hombre la necesidad de un cambio profundo en la organización y funcionamiento del Estado, a fin de que luche por una nueva causa, entregando su corazón y su espíritu a la clase de lucha que se le exija, en el campo que se le exija y en el tiempo en que se le imponga el cumplimiento de los compromisos al nuevo revolucionario.<sup>37</sup>

A pesar de la presencia de Argan o de artistas como Le Parc en la segunda bienal, el mensaje y las ideas que estos defendían parece no haber tenido un impacto significativo en el público asistente. En una de las paredes del Museo Antropológico se colgó un cartel que invitaba a los visitantes a expresar sus opiniones sobre la muestra. Sobre ese cartel —que no se conserva en la actualidad— fue publicada una nota en el periódico *El Correo* del 6 de mayo de 1970, titulada “¿Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?” en la que se reproducían las ideas expresadas por el público, algunas con un claro mensaje antiburgués y antiimperialista:

---

35. Vázquez, entrevista.

36. Fernando Landazábal-Reyes, *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina* (Bogotá: Pax, 1969), 211.

37. Landazábal-Reyes, *Estrategias de la subversión*, 213.



Los artistas merecen la oligarquía. [...] El arte es popular y, por consiguiente, el pueblo lo debe entender, lo expuesto aquí no lo entiende el pueblo. Solo lo entiende el burgués. [...] Giramos alrededor de un centro: el Tío Sam. [...] Vencer o morir! [...] Sobran los gringos yanquis oligarcas: *out from Colombia, you are stupid dogs* [...] Mientras no suceda un cambio estructural, todas nuestras manifestaciones serán pobres y dependientes de nuestro enemigo: el imperialismo [...] Y el pueblo sigue engañándose. Esto es para las élites [...] La burguesía y su arte se han corrompido [...] Existen dos clases de arte: el burgués y el proletario. Se nota la influencia abierta de la ideología burguesa en los artistas.<sup>38</sup>

Para esos estudiantes, la inserción de la modernidad artística —entendida ésta como manifestación cultural propia de la burguesía industrial— en el espacio universitario estaba en consonancia con los impulsos, llevados a cabo por parte de agencias norteamericanas y colombianas, de hacer de la universidad un espacio de formación de capital humano que sirviera al sistema de producción capitalista.

En ese sentido, no solamente los contenidos de las obras fueron problemáticos para algunos sectores del estudiantado que vieron en ellas una forma de colonialismo cultural. Al ser un evento financiado y promovido por individuos pertenecientes a las élites industriales de Medellín, algunos de los movimientos estudiantiles presentaron una resistencia hacia las Bienales al considerarla un evento propagandístico de los valores de la burguesía. Algunos periodistas informaron que, durante la inauguración de la segunda edición, reservada para invitados especiales, se presentaron manifestaciones de estudiantes a las afueras del edificio quienes gritaban consignas contra ese sector de las élites antioqueñas<sup>39</sup>.

38. “Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?”, *El Correo*, 6 de mayo de 1970, s/p.

39. Beatriz Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, *La Patria*, 24 de mayo de 1970, s/p.



Las denuncias de los visitantes a la muestra que se expresaban en el cartel mencionado, que hacían referencia a una intromisión del “imperialismo” norteamericano en la vida social y cultural de Colombia, no estaban faltos de argumentos. José Gómez Sicre, jefe de la División de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos fue uno de los invitados a la edición de 1970 y estuvo en Medellín para la inauguración. Luego de esto, Gómez Sicre sostuvo una repetida comunicación con Leonel Estrada, en la que le dio a este sus recomendaciones en la organización de las Bienales de Arte. En una carta del 7 de junio de 1971, Gómez Sicre recomendó a Estrada, de forma insistente, no aceptar en la bienal de 1972 a artistas cubanos residentes en la isla y a limitarse a invitar a artistas residentes fuera de ese país<sup>40</sup>. El pedido de Gómez Sicre, que respondía según afirmó a un interés ideológico más que político, tenía en realidad como objetivo ayudar a la “causa de la democracia” en el marco de los conflictos de la Guerra Fría entre Estados Unidos y Cuba.

La intromisión de Gómez Sicre en la organización de la Bienal fue conocida por la prensa local e internacional, como lo demuestra una corta nota publicada en el periódico *El Tiempo* titulada “Continua el pánico”, donde pudo leerse: “Ha crecido el pánico colectivo ante la posible intromisión de Gómez Sicre en la organización de la II Bienal de Coltejer. Pasajes vienen y pasajes van. Esperamos que Samuel Vázquez, joven coordinador del certamen, no se deje tentar por las molosas ofertas de la Unión Panamericana”<sup>41</sup>. El mismo diario afirmaba, además, que “la segunda Bienal de Medellín debe estar alerta contra las maquinaciones del grupo de la OEA” quienes, según informaba, se habían entrometido en otros certámenes nacionales como en el Festival de Arte de Cali premiando a sus artistas protegidos. Según el diario, Gómez Sicre era altamente perjudicial “porque sus conexiones internacionales son folcloristas, pseudoindigenistas, paternalistas y este espíritu es precisamente contrario al nuevo concepto de las jóvenes tendencias”.

40. José Gómez Sicre, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 7 de junio de 1971, en ALE, s/d.

41. “Notículas Artísticas”, *El Tiempo*, s/d, en Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.





Ante lo que fue percibido como una forma de intromisión de los intereses norteamericanos y de los valores de la burguesía local en el ámbito de la cultura local universitaria, algunos grupos de la Universidad de Antioquia presentaron formas de rechazo y de resistencia. Los miembros de la Brigada de Teatro de Trabajadores del Arte Revolucionario (BTTAR), activo en esa universidad, realizaron una obra corta en contra de las Bienales de Coltejer titulada *La Bien mal*. Según informó la prensa de Medellín en mayo de 1970:

Cerca al local donde están expuestas las obras enviadas a la Bienal, los alumnos de arte y de diversas dependencias de la Universidad de Antioquia han abierto “exposición” de absurdos, a la cual llaman “la bienmal”. Está ahí, al lado de la otra, y trae tanto o el mismo público que va a la primera, pues nadie quiere quedarse sin ver la explosión juvenil contra las manifestaciones de anti-arte.<sup>42</sup>

Lastimosamente no se conservan documentos sobre el evento de la *Bienmal* pero la iniciativa da cuenta de los modos de recepción de la Bienal de Coltejer como exposición representativa de unos valores culturales y políticos que no fueron bien aceptados por todos los miembros del público estudiantil<sup>43</sup>.

---

42. “Vigencia de la Bienal”, *El Correo*, 13 de mayo de 1970, s/p.

43. Sobre las relaciones entre los movimientos estudiantiles y las expresiones artísticas y culturales en el contexto que nos ocupan ver Paula-Andrea Zapata-Zapata, “El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia 1966-1974” (tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2015). Esta investigación no trata las Bienales de Arte de Coltejer y su relación con el ámbito universitario, sino que se centra de manera exclusiva en el análisis de las formas artísticas propias de la militancia estudiantil en la Universidad de Antioquia, como el teatro, la música y, en menor medida, la propaganda gráfica, de la que no presenta ejemplos concretos. Sobre este tema en relación a la literatura y el teatro ver también Juan-Guillermo Gómez, *Cultura intelectual de resistencia. Contribuciones a la historia del “libro de izquierda” en Medellín en los años setenta* (Bogotá: Desde Abajo, 2005) y Mayra-Natalia Parra-Salazar y Jhoan-Sebastián Maya-Ruiz, “¡A Teatro Camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)” (tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2013).

## Conclusiones

Los comentarios e iniciativas culturales por parte de un sector del estudiantado que visitó la Bienal de Coltejer, así como algunas de las obras presentadas por los artistas políticamente comprometidos como Le Parc dan cuenta de una actitud crítica frente a los lenguajes de la modernidad artística que esas instituciones pusieron en circulación en el campo del arte local. No se pretende afirmar con lo anterior que existió una resistencia homogénea, por parte del estudiantado, a los lenguajes de la modernidad presentados en las bienales. El carácter heterogéneo, transitorio y poco documentado que tuvieron los movimientos estudiantiles presenta una clara dificultad a la hora determinar la incidencia de las Bienales de Arte de Coltejer en la vida política y social de la Universidad de Antioquia.

Además de la resistencia que presentaron algunos agentes a las Bienales de Coltejer, se debe rescatar también que las imágenes y los lenguajes del modernismo artístico, al proponer un quiebre con la tradición y el *establishment* cultural, encontraron una aceptación por parte de un sector del estudiantado. Al respecto, y como ha afirmado Martin Lipset “la educación, particularmente la educación universitaria, es de por sí una fuerza modernizadora, y por tanto en países subdesarrollados entra en conflicto con aquellos elementos que tratan de mantener los valores y las instituciones tradicionales”<sup>44</sup>. Es posible, entonces, que entre el público asistente a las Bienales de Coltejer existiesen tanto aquellos que vieron en ellas manifestaciones del imperialismo extranjero en la vida cultural universitaria, como aquellos que aplaudieron la modernidad como quiebre con la tradición que representaban los grupos que detentaban el poder político y económico en la región. La posible coexistencia de ambas actitudes por parte del estudiantado y de la comunidad académica, podrían interpretarse como indicios de la variedad de posiciones y de los conflictos ideológicos presentes en el seno de los diversos movimientos, lo que imposibilita la formulación de una posición exclusiva frente a los eventos y las imágenes en ellas exhibidas.

44. Seymour Martin-Lipset, “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”, *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, no. 97 (1968): 85.





No obstante, hemos visto cómo las ideas de Estrada como director del evento enfatizaban una postura de independencia de la Bienal respecto de los eventos sociales y políticos que afectaban la vida universitaria, tanto a nivel regional como internacional. Al respecto, Ivan Karp ha afirmado que la supuesta neutralidad de las exhibiciones artísticas como la que expuso Estrada es, de hecho, la cualidad que les permite a estas convertirse en instrumentos de poder, así como en instrumentos de educación<sup>45</sup>. Además de lo anterior, las ideas del director de la Bienal de Coltejer tenían como objetivo marcar una diferenciación con otros eventos expositivos en el mundo de arte internacional que, debido a la incidencia de conflictos políticos, estuvieron por esos años en un estado de crisis. En la misma línea, Lawrence Alloway ha afirmado que una exhibición artística es siempre ideológica en su forma, independiente de que esa ideología se haga o no explícita por sus organizadores. “Una exhibición”, agrega, “no es una sumatoria de cosas que pueden ser inspeccionadas separadamente”, sino que es un sistema simbólico mayor a la sumatoria de lo que contiene<sup>46</sup>. Según afirma Alloway, la estructura y la organización de estas muestras, es decir, las plantas físicas en las que se distribuyen las piezas individuales contribuyen a la formación del sentido de la muestra como una totalidad. Esas estructuras encierran un relato, que hoy llamaríamos curatorial, que debe tenerse tan en cuenta como el contenido mismo de las obras que en ella se exponen. En otras palabras, son tan relevantes las formas en las que se visualiza, como lo que se visualiza.

A pesar de lo anterior, las declaraciones de Estrada y de otros organizadores del evento, y su interés por mantener al margen de este las controversias políticas que traían consigo artistas como Julio Le Parc dan cuenta que las poéticas de la modernidad artística fueron exhibidas como ajenas a los conflictos sociales que ponían en riesgo el *statu quo* de las élites

45. Ivan Karp, “Culture and Representation”, en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, comps. Ivan Karp y Steven D. Lavine (Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), 14.

46. Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl* (Londres: Faber and Faber, 1968), 36.



industriales regionales y a las ideas impulsadas por los movimientos sociales y estudiantiles de la izquierda política. Así, la supuesta neutralidad y autonomía de la modernidad artística que se presentó en las *Bienales de Coltejer* dio cuenta de un impulso por despolitizar las artes y por presentar una modernidad como parte de la ficción de una sociedad sin fisuras ni conflictos sociales. De esa manera, la bienal como institución cultural permite comprobar que la ausencia de un programa político definido y explícito, es en sí mismo una postura política.

## Bibliografía

---

### Fuentes primarias

#### Archivos

- [1] Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, Medellín-Colombia.
- [2] Archivo personal Leonel Estrada (ALE), Medellín-Colombia. Sección Bienales Coltejer.

#### Publicaciones periódicas

- [3] Atcon, Rudolph P. “La universidad latinoamericana. Clave para un enfoque conjunto del desarrollo coordinado social, económico y educativo en la América Latina”. *ECO, Revista de la cultura de occidente*, nos. 37-39 (1963): 4-169.
- [4] Cockcroft, Eva. “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”. *Artforum* 15, no. 10 (1974): 39-41.
- [5] *El Colombiano*. Medellín. 1970.
- [6] *El Correo*. Medellín. 1970.
- [7] *El Diario*. Medellín. 1970.
- [8] *El Espectador*. Medellín. 1970.
- [9] *El Tiempo*. Bogotá. 1970, s/d.
- [10] Jaramillo-Uribe, Jaime. “Observaciones al informe Atcon sobre las universidades latinoamericanas”. *ECO. Revista de la cultura de Occidente*, nos. 37/39 (1963): 172-186.



- [11] Krause, Walter. “La Alianza Para el Progreso”. *Journal of Inter-American Studies* 5, no. 1 (1963): 67-81.
- [12] *La patria*. Manizales. 1970.
- [13] *Magazine Dominical*. Bogotá. 1970.
- [14] Martin-Lipset, Seymour. “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”. *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, no. 97 (1968): 68-101.
- [15] Rossi, Cristina. “Julio Le Parc y el lugar de la resistencia”. *International Center for the Arts of the Americas. Documents Project. Working Papers*, no. 2 (2008): 43-49.

### Entrevistas y comunicaciones personales

- [16] Vázquez, Samuel (artista independiente). Entrevistado por Federico Ardila. 13 de junio de 2016.

### Fuentes secundarias

- [17] Alloway, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*. Londres: Faber and Faber, 1968.
- [18] Di Stefano, Chiara. “Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968”. Tesis de pregrado, Università Degli Studi Roma Tre, 2006.
- [19] Giunta, Andrea. *Vanguardia, Internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- [20] Gómez, Juan-Guillermo. *Cultura intelectual de resistencia. Contribuciones a la historia del “libro de izquierda” en Medellín en los años setenta*. Bogotá: Desde Abajo, 2005.
- [21] Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.
- [22] Huyssen, Andreas. “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”. En *Modernidad y posmodernidad*, compilado por Josep Picó, 141-164. Madrid: Alianza, 1988.
- [23] Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.



- [24] Karp, Ivan. "Culture and Representation". En *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, compilado por Ivan Karp y Steven D. Lavine, 11-24. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1991.
- [25] Landazábal-Reyes, Fernando. *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina*. Bogotá: Pax, 1969.
- [26] Parra-Salazar, Mayra-Natalia y Jhoan-Sebastián Maya-Ruiz. "¡A Teatro Camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)". Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2013.
- [27] Plante, Isabel. "La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético". En *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI*, Isabel Plante y Cristina Rossi, 18-70. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010.
- [28] Rabossi, Cristina. "El boicot a la X Bienal de San Pablo: distintos tipo de cuestionamientos". En *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, compilado por María-José Herrera, 83-91. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Herrera, 2011.
- [29] Stonor-Saunder, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001.
- [30] Suárez, José-Olimpo. "Las misiones norteamericanas y el Plan Atcon". En *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, coordinado por María-Teresa Uribe de Hincapié, 480-482. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998.
- [31] Tirado-Mejía, Álvaro. *Los años sesenta. Una revolución cultural*. Bogotá: Debate, 2014.
- [32] Uribe de Hincapié, María-Teresa. "El pacto universitario y el ideal de modernización". En *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, coordinado por María-Teresa Uribe de Hincapié, 474-475. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998.
- [33] Uribe de Hincapié, María-Teresa. "El pacto universitario: autonomía partidista, modernización científica y diversificación académica". En *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, coordinador por María-Teresa Uribe de Hincapié, 469-473. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998.



- [34] Zapata-Zapata, Paola-Andrea. “El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia 1966-1974”. Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2015.